

Dimension sonore au cinéma : variations imaginatives

Christian Canonville, École nationale supérieure Louis Lumière

Visionner, regarder, aller voir un film, autant de termes pour exprimer combien la réception d'un film ne serait concernée que par la vision. L'exploration des processus de la perception auditive met pourtant en évidence le rôle de l'écoute dans l'élaboration d'images mentales et, dans certains cas, la création de nouvelles. Le véritable écran où se joue le « spectacle » sonore n'est pas la membrane du haut-parleur, mais bel et bien le tympan de l'auditeur et au-delà, son système central : le cerveau.

Du cinéma primitif au cinéma contemporain, la création et les perfectionnements incessants des outils de la production et de la post-production ont permis non seulement d'améliorer la qualité des images et des sons projetés, mais aussi de développer de nouvelles formes narratives ou scénographiques. Néanmoins, il n'y a jamais eu de relation « mécanique » entre une avancée technique et l'invention d'une forme filmique conséquente. L'histoire nous a montré qu'il y a eu parfois régression. C'est de la possibilité de disjoindre l'attention visuelle de l'attention auditive lors du passage au parlant puis au sonore que se sont déclenchées les innovations majeures. On peut se demander quelles ont été ces innovations à partir de la fin des années 1970, période où le dispositif cinématographique a élargi l'espace de diffusion sonore à quatre puis à « cinq canaux plus un » (trois à l'avant, deux à l'arrière, et un canal en renforcement des basses fréquences). La spatialisation sonore – pseudo stéréophonie à l'avant, augmentée de deux canaux à l'arrière –, a aidé à la reconnaissance des objets sonores en les démêlant par-

tiellement les uns des autres. Elle aurait pu questionner la scénarisation et la scénographie¹. Force est de constater que l'on continue à faire des films en monophonie améliorée au moins pour la parole².

Cependant, dès que le cinéma s'est élargi à la parole et au sonore, l'image s'est émancipée du son qu'il devait matérialiser par des cartons, ou évoquer par des images d'objets connus comme bruisants (gros plans d'un combiné téléphonique, d'une cloche, d'un marteau, etc.). De la même manière, le son a pu prendre son indépendance et ouvrir à de nouvelles possibilités d'avancée du récit, à de nouvelles sensations jusqu'alors inconnues du cinématographe. Ce faisant, le cinéma a, peu à peu, trouvé un équilibre – très rapidement chez certains cinéastes comme Fritz Lang et *M. Le Maudit* – entre « ce qui se voit » et « ce qui s'entend », entre le « perçu » et l'« imaginé ». En scellant le synchronisme et la redondance comme repères de la représentation audiovisuelle (notamment dans le cinéma narratif dominant), le cinéma a en outre inventé la « dissonance » et le « contrepoint libre³ » entre l'image et le son.

Identifier les formes sonores

Au cinéma, la réalité du spectateur privé de mobilité relève d'une activité purement mentale⁴, attentionnelle, ou d'un investissement plus ou moins imaginaire où sa part de réflexivité et de subjectivité est convoquée. Encore faut-il que le dispositif mis en place par le cinéaste le lui permette. L'image visuelle représente l'objet, soutenu par les données sonores. S'il n'est pas visible, des processus mentaux se déclenchent alors

pour puiser dans la mémoire et lui « coller » une étiquette, une identification. Dans le cas où aucune forme canonique n'est décelée dans le « pictionnaire » auditif, aboutissant à une reconnaissance ou une identification, la forme sonore emplit alors la mémoire de travail pendant une durée plus ou moins longue (la durée d'une séquence, ou du film), laissant le spectateur dans l'hypothétique, le probable, l'incertain, à moins de laisser le signe au milieu de la barrière sémiotique, dans un flou d'une grande instabilité interprétative, selon les multiples différenciations entre la chose et sa ressemblance, de la plus flagrante à la plus démesurée dissemblance. Synchrones et visible, la source sonore isolée trouve naturellement sa place au bon endroit dans l'écran, pourvu que la différence d'angulation entre les azimuts visuel et auditif ne dépasse pas certaines limites. Le son ajoute alors un poids supplémentaire en termes d'objectivation ou d'authentification de l'objet visible et bruisant, en même temps qu'il assigne au mouvement, cause énergétique du sonore, une plus-value expressive. Placé dans le *off*, hors écran, l'objet sonore reconnu et identifié participe à la construction de la scène et son décor et, selon la valeur inférentielle que lui a attribuée le cinéaste, conduit le spectateur vers un futur proche ou lointain – on entend le bruit d'une porte, on voit apparaître dans l'instant suivant la personne entrer ; un personnage réagit à une occurrence sonore par une direction de regard vers le *off*, et l'on en voit la cause dans le plan

suivant. Les situations à venir sont de l'ordre du probable, de l'attendu, voire du déjà connu et demandent peu d'effort au spectateur pour suivre le récit. Et quand bien même il ne les reconnaîtrait pas dans l'instant, il sait qu'elles lui seront dévoilées tôt ou tard. En général, les images sonores éveillées sont dictées par le contexte, le récit. Dans la majorité des films du répertoire classique, toutes ces sources sonores font partie de notre propre pratique ou de notre environnement que nous connaissons et, de ce fait, que l'on reconnaît très aisément, sans effort particulier. Claude Bailblé note sept images pré-conscientes pour un simple bruit de pas : « [...] la chaussure (savate, basket, mocassin...), le sol (gravier, gadoue, macadam, parquet...), l'acoustique des lieux (plein-air, trottoir, local petit ou grand, réverbérant ou feutré...), la personne (qui marche ?), le jeu (avec détermination, furtivement, en traînant les pieds ou d'un bon pas, en trébuchant...), la provenance (d'où vient-elle ?), la destination (où va-t-elle ? quelles sont ses intentions ?) »⁵ En aucun cas il n'est fait appel à l'imaginaire du spectateur. Images et sons, dépendants l'un de l'autre dans un rapport de complémentarité nécessaire pour l'avancée du récit, se relaient selon les conventions en usage. En revanche, il est des combinaisons où le son prend une valeur déterminante dans la réception du film. Et plus encore, certains dispositifs mis en place par le cinéaste privilégient la dimension sonore au point de modifier sensiblement la relation du spectateur au film.



Alida Valli (Louise) dans Les yeux sans visage, de Georges Franju, 1959

Dimension sonore au cinéma :
variations imaginatives

Christian Canonville

« *Montrez-vous, qu'on vous voie...* »

L'accroissement du détail confère au son une hyper-présence et attire l'oreille du spectateur en l'invitant à osciller entre une vision externe et une vision intime de la représentation, à fouiller la texture des objets. Jean Epstein parlait de passer les sons au microscope : « *Le hurlement monotone et confus d'une tempête se décompose dans une réalité plus fine, en une foule de bruits très différents, jamais encore entendus : une apocalypse de cris, de roucoulements, de borborygmes, de piailleries, de détonations, de timbres et d'accents pour la plupart desquels il n'existe même pas de nom*⁶. » Dans *Libera me* (Alain Cavalier, 1993), la majorité des sons rigoureusement redondants aux plans serrés sur les actions et les situations réalisent le sentiment omniprésent d'enfermement. L'image montre rarement la dimension des lieux en plans larges et la captation des sons en très grande proximité ne peut révéler la signature sonore de ces espaces qui les habitent – aucune réverbération ni écho. Entendus d'un point d'ouïe inhabituel, les sons ne seraient certainement pas reconnus s'ils n'avaient pas la béquille de l'image. Leurs traits très appuyés leur confèrent une forte présence qui sature l'espace et mobilise l'attention.

L'impossibilité de localiser un son *off* peut aussi être déterminant pour l'avancée du récit. La diffusion monophonique usant du paradoxe *champ fixe* (auditif) / *points de vue multiples* (visuel)⁷ permettait de jouer sur l'ambiguïté de la provenance des sources. Dans *Le Troisième Homme* (Carol Reed, 1949), Holly Martins (Joseph Cotten) à la recherche du fameux troisième homme, venait de conclure en présence d'Anna qu'il n'avait plus aucune chance de le retrouver. On le voit cette nuit-là déambuler sur une place déserte le long du Danube, lorsqu'on perçoit soudain le miaulement d'un chat. Aussitôt détecté, Holly tourne son regard dans la direction de l'animal et l'on voit alors dans la pénombre de la nuit, sur le pas d'une porte d'entrée d'immeuble, un chat se lécher les babines entre les pieds d'un homme dont on ne distingue pas l'identité. Dans l'impossibilité de le reconnaître, Holly interpelle l'homme

en criant : « *Vous jouez à l'espion avec vos grands pieds ? [...] Montrez-vous, qu'on vous voie...* » Du premier étage de l'immeuble d'en face, une voisine agacée par le tapage nocturne, ouvre sa fenêtre et allume la lumière dont le faisceau éclaire et dévoile le visage de l'homme : « *Harry !* » (Orson Welles). Holly le reconnaît. La voisine éteint la lumière et ferme sa fenêtre. Holly amorce alors une avancée vers lui, lorsqu'une voiture arrive et manque de l'écraser. Holly fait deux pas en arrière pour la laisser passer avec son bruit envahissant. Lorsqu'il atteint enfin le porche, Harry n'y est plus : la voiture avait fait obstacle à sa fuite et son vacarme avait masqué ses pas. Holly est alors désorienté. Le bruit de pas réapparaît sur la décroissance du bruit du moteur, mais il ne perçoit pas la direction de la fuite de Harry.

L'effet masquant du bruit du moteur de la voiture est essentiel pour perdre les pas et ainsi la direction de la fuite de Harry. Mais bien plus lorsqu'on sait qu'un tel bruit de pas de chaussures à semelles de cuir est très facilement localisable, bien plus que le miaulement d'un chat. Carol Reed met à l'écart l'attention auditive de Holly à des fins inférentielles : la fuite de Harry. En quelques secondes et sur un même type d'événement sonore au fort pouvoir localisant, il y a là divergence entre deux attitudes attentionnelles du personnage – et par là même celle du spectateur, confiant dans celle de Holly par effet de croyance –, qui conduisent à deux constructions de l'espace et du récit par le son, l'une qui enclenche une réaction d'orientation réflexe de Holly, l'autre non. Dans une situation d'écoute multicanale spatialisante, le procédé ne pourrait plus fonctionner puisque l'activité perceptive de l'espace du personnage serait alors doublée, confirmée par celle du spectateur. Lorsque les traits de l'objet sonore, captés par le spectateur dans le *off*, n'aboutissent pas à la reconnaissance de sa cause, ou lorsque le son émis sort du contexte, de la « norme », du prévisible ou de l'implicite, l'attention auditive est alors plus fortement sollicitée. Dans sa posture aux aguets, le spectateur cherche ce qui pourrait faire signe pour combler la reconnaissance de l'objet entendu. L'effort qu'il doit fournir fait alors fiction.

Le spectateur aux aguets

Une des premières scènes de *Blow Out* (Brian de Palma, 1981) exemplifie le processus. Il fait nuit. Jack (John Travolta), un ingénieur du son enregistre des sons nocturnes en pointant son micro vers les sources qu'il entend⁸. La caméra confirme la cause de ces sons par des gros plans (subjectifs). On reconnaît aisément, sur un fond sonore de vent dans les feuilles, des voix (un jeune couple se promène au bord d'une rivière), un oiseau de nuit (une chouette), une sorte de batracien, une voiture qui arrive à vive allure, une sorte d'explosion suivie d'un crissement de pneu, et l'on voit alors la voiture dérapier puis, dans sa course devenue folle, se jeter dans la rivière, et enfin, peu avant, un bruit métallique provenant de derrière des arbres. Ces deux derniers sons attirent l'attention de l'ingénieur du son en même temps que celle du spectateur. L'étude de la bande son faite par Jack dans une séquence à venir révélera le bruit d'un coup de feu initialement pris pour l'éclatement d'un pneu. Quant au bruit métallique, son allure semble émaner d'une mécanique dans sa première partie, et d'un animal (chant d'oiseau) dans sa deuxième. Ce son va contaminer la suite du film jusqu'à ce qu'on découvre, bien plus tard dans le film, qu'il provient d'un objet (un porte-clés) dont le protagoniste se sert pour étrangler ses victimes. Mais c'est vers la sorte d'explosion que le cinéaste va en premier lieu focaliser l'attention du spectateur jusqu'à ce qu'elle soit attribuée à un coup de feu. Par sa projection dans le personnage et la situation, le spectateur se met lui aussi dans une posture aux aguets : d'une part, la nuit, la hiérarchie des repères spatiaux ordinairement soumise à la vue est bouleversée au point de donner aux sons une présence et une prégnance excessives, et d'autre part, l'orientation de son attention auditive emprunte les directions vers lesquelles le preneur de son pointe son microphone. Le spectateur se glisse dans la situation du personnage pour à la fois chercher des sons et les identifier. Et lorsque l'opération de reconnaissance ne peut s'effectuer, il « décroche » du film, pour un temps seulement, afin de recruter des traits qui pourraient être significatifs. Même si la cause de l'accident et l'identification du

bruit métallique ne sont pas élucidées à ce moment du film, il est rattrapé par l'avancée du récit et notamment le synchronisme des choses vues et entendues. Il sait en outre que tôt ou tard la lumière sera faite sur ces causes obscures. Le dispositif cinématographique mis en place dans de tels films (facture classique) ne convoque pas non plus de travail particulier chez le spectateur. De sa nature détendue, pourrait-on dire, lorsque la chose est simultanément vue et entendue ou lorsque les sons *off* ne posent pas de problèmes de reconnaissance, l'audition passe à une nature plus tendue lorsque la source sonore est moins aisément reconnaissable, difficilement localisable. Dans *L'argent* (Robert Bresson, 1983), on entend un bruit indéfinissable, qui provient de derrière la porte de la cellule de prison dans laquelle dialoguent Yvon et son compagnon de chambre. Un bruit *a priori* étranger de l'environnement carcéral constitué habituellement de bruits de clés, d'ouvertures et fermetures de portes métalliques, de pas réverbérés, etc. Lorsqu'on en découvre l'origine par un plan sur un personnage qui pousse un gros aspirateur dans le couloir, l'effet premier d'étrangeté, provoqué par le sonore, ne se dissout pas dans l'objet maintenant authentifié, mais garde autonome son expressivité sonore originelle. Il arrive qu'un même son réveille d'autres images en puisant dans les modalités sensorielles autres que l'ouïe. L'on se souvient des sons magnifiquement dessinés du *Festin de Babette* (Gabriel Axel, 1987) qui composent le dîner, ceux dans la cuisine où Babette (Stéphane Audran) mitonne une soupe à la tortue, le bruit des fourneaux et des sauces qui mijotent, celui de l'ébullition des bouillons, l'exquis bruissement de l'immersion des cailles plumées dans une eau bouillonnante, le doux crépitement du bois qui brûle dans la cuisinière, les sons très détaillés de petits bouillons fumants, le délicat frottement du couteau qui décolle un blinis Demidoff ou coupe une truffe, le subtil frémissement à la tombée de quelques gouttes de bon vin versées dans une poêle brûlante pour rallonger une sauce, etc. Bien plus que d'une logique de la manifestation, le son relève aussi d'une logique de l'évocation⁹.



Georg John (le marchand aveugle) dans *M. Le Maudit* (M.), de Fritz Lang, 1932

Laisser parler le silence

Si « entendre » c'est comprendre le sens, la situation, le contexte, en d'autres termes (re)projeter la figure auditive – à la fois image et objet – issue de la mémoire dans l'espace et le temps environnant, si entendre c'est se projeter tel qu'on (se) voit, (s')imagine, (se) rêve, dans la situation présente à l'écran, « écouter » c'est « tendre l'oreille » vers une possibilité de sens ou un sens non encore accessible¹⁰. Lorsque le sens d'un événement sonore est retardé ou volontairement ambigu, il y a de l'écoute au sens où le spectateur, aux aguets, prête une attention particulière au son entendu qui pourrait faire sens. C'est ce qui prévaut dans le cinéma classique dominant.

« Rompre l'unité entre le perçu et le déjà connu et [...] empêcher toute projection du déjà connu sur le perçu »¹¹, peut être une démarche personnelle du spectateur et ce, évidemment, à l'insu du cinéaste. Lors d'une projection, il arrive en effet que l'on « décroche » du film pour orienter notre attention sur tel son ou suite de sons, sur tel trait sonore (une voix, un timbre, une mélodie...), et ainsi de retrouver la présence sensible du monde, cette pure réceptivité antérieure au percevoir *« qu'on éprouve dans l'expérience immédiate »*.

Il est en outre des moments dans les films où le spectateur est renvoyé à lui-même pour exister à l'intérieur –

instants opportuns ou favoris où le son n'est plus (seulement) considéré comme une manifestation de quelque chose, mais incite à une tension vers le soi, une *intension* pourrait-on dire ; moments favoris où le « déjà-connu » n'a plus prise sur le son perçu, mais où la dimension sonore du film s'ouvre aux variations imaginatives du spectateur. Parce qu'il est peut-être ce qu'il y a de moins stéréotypé, un tel dispositif a à voir évidemment avec le silence – ces silences encore hantés par ce qui vient de se passer et qui ouvrent à un horizon d'attente où l'auditeur est livré à lui-même, guidé par les événements auditifs et visuels. Mais bien plus encore, ces silences sans référence à un passé dans le film. À la différence d'un bruit ou d'un son qui renvoient d'ordinaire à l'objet et à la force qui l'a ébranlé, et dont le contexte de l'émission et les potentialités de l'objet ouvrent à un champ d'inférences, il est question ici du silence dans lequel s'ouvre une multiplicité de sens. Entre le film et le spectateur s'installe un état de renvois de nature plus « opaque », qui laisse le sens sous le signe de l'interrogation, le doute, l'inconnu, l'indéterminé ou l'imprévisible... ou tout simplement le vide (de sens), comme si le silence *« se désignait lui-même »* ne renvoyant qu'à lui. Dans ce type de renvoi, il se trouve alors confronté à la résistance d'un réel silencieux où sa part de *spectateur réel* est mise

à l'épreuve, interrogée, déconnectée du *spectateur fictif*¹² que le dispositif d'un cinéma classique dominant aurait construit pour lui, à sa place.

Il est question ici de ces films, ou de ces moments dans ces films, où le cinéaste laisse parler le silence du « silence filmé », où il ne s'octroie pas la part du « vide » audible du monde qu'il filme, ni ne parle à sa place, mais cède le langage au mutisme du silence, pure matière du monde qu'il restitue au présent du film. Le spectateur est invité non pas à occuper une position dictée par la médiation de la subjectivité du cinéaste, mais à s'ouvrir à celle, flottante, interrogative, indéterminée, du personnage muet ou de la situation silencieuse filmée. S'il est plus fréquent de rencontrer ce type de silence dans une démarche documentaire, il apparaît également dans le « genre » fiction. Bien que son jeu et son comportement soient en grande partie guidés par la mise en scène, l'acteur détient sa propre réalité silencieuse, inaliénable, sa manière de laisser filer ou flotter les silences, de les rompre, et qui dépasse la simple nécessité technique de faire des pauses.

Un tel silence constitue l'une des composantes qui creuse les espaces entre cinéaste, acteur/personnage et spectateur. Le spectateur ne peut plus choisir entre les sens possibles d'un non-dit implicite. Il est exposé (comme le cinéaste) à une multiplicité de sens imprévisibles du monde dont le silence filmé a dérangé l'ordonnance de la représentation habituelle. Il est renvoyé, comme le cinéaste, « *au travail qu'ils ont à opérer sur eux-mêmes pour exister à l'intérieur du film*¹³. » Le

silence et sa part d'indéterminé ou d'inconnu proposent au spectateur une posture plus « pensive » que « réflexive ». Le film, en silence, « écoute », pourrait-on dire, le spectateur et sa silencieuse subjectivité.

Notes

1 Voir à ce sujet Claude Bailblé, « L'image frontale, le son spatial », in *Cinéma et dernières technologies*, Paris : De Boeck Université, INA, 1998, p. 226.

2 Excepté pour les films à grand spectacle, que Laurent Jullier appelle *les films concert*, in *Les sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son*, Paris : Armand Colin, 1995.

3 Les termes *dissonance* et *contrepoint libre* sont développés par Michel Chion, in *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris : Nathan, coll. « Nathan Cinéma » dirigée par Michel Marie, 2000, p. 32.

4 Claude Bailblé, *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma*, thèse de doctorat, dir. É. Couchot, université de Paris 8, 1999.

5 Claude Bailblé, « L'imagerie auditive », in *VOIR*, 3 « L'ouïe », n° 30-31, Ligue Braille Belge, Bruxelles, nov. 2005, p. 24-25.

6 Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Paris : Seghers, 1975, repris par Campan (Véronique) in *L'écoute filmique. Écho du son en image*, Paris : PUV, Saint-Denis, coll. Esthétiques, hors cadre, 1999, p. 133.

7 Claude Bailblé, in *Cinéma et dernières technologies*, loc. cit. p. 229.

8 Notons qu'avec un casque sur les oreilles, il est très difficile de localiser les sources sonores dans l'environnement naturel au point de pointer le micro, et donc le regard, vers elles. Les spécialistes de la prise de son cinématographique auront noté que l'enregistreur utilisé est un Nagra monophonique, avec lequel il est absolument impossible d'avoir une idée de la localisation des sources.

9 Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris : Galilée, 2002, p. 42.

10 *Op. cit.*, p. 19.

11 Gérard Leblanc, « Presque une conception du monde », in *Après Deleuze. Philosophie et Esthétique du cinéma*, Éditions Place Publique & Dis-Voir, 1996, p. 141, texte repris et réécrit dans *Trajectoires*, Paris : Éditions de l'Œil, 2001, p. 149.

12 Gérard Leblanc, « Du déplacement des modalités de contrôle », in *Hermès*, n° 25, « Le Dispositif : entre usage et concept », CNRS Éditions, 1999, p. 236.

13 *Op. cit.*, p. 239.